

# FANTASMAS DO LEVANTE CABANO: ENTRE O HEROÍSMO DO SUJEITO REVOLTADO E A IRA DAS MULTIDÕES SEDICIOSAS

Leandro Rodrigues Lage<sup>1</sup>

Julia Mota França<sup>2</sup>

## Introdução<sup>3</sup>

Na longa história de insurgências e levantes ocorridos no Brasil, a Cabanagem, ora chamada de revolta, ora de revolução<sup>4</sup>, talvez constitua um dos episódios mais singulares e relevantes, especialmente se considerarmos o conjunto das sublevações ocorridas no período regencial, entre a abdicação do imperador D. Pedro I, em 1831, e a proclamação da maioria de seu filho e sucessor, D. Pedro II, em 1840. O que ainda teria a nos ensinar esse passado tão longínquo, quase sempre esquecido nas páginas dos livros de história, mas com frequência evocado por projetos políticos discursiva e simbolicamente ancorados no ideal de "poder popular", de "governo do povo"? Como a temporalidade do levante cabano foi transposta em imagens cuja potência é não apenas de representar esse acontecimento, mas também expressar e dar forma aos desejos e afetos que constituem o imaginário daquela revolta?

A Cabanagem eclodiu em 7 de janeiro 1835, quando dezenas de revoltosos, em sua maioria indígenas, negros e mestiços, invadiram a cidade de Belém, uma das mais importantes da Província do Grão-Pará, que hoje corresponde ao norte do país. Naquele dia, os insurgentes assassinaram o presidente da Província e seu Comandante das Armas, tomando o poder e nomeando um novo governante. Dali em diante o levante cabano

---

<sup>1</sup> Universidade Federal do Pará, Brasil. Email: [leandrolage@ufpa.br](mailto:leandrolage@ufpa.br)

ORCID id: <https://orcid.org/0000-0002-6814-9640>

<sup>2</sup> Universidade Federal do Pará, Brasil. Email: [juliamotaf47@gmail.com](mailto:juliamotaf47@gmail.com)

ORCID id: <https://orcid.org/0000-0001-7373-9728>

<sup>3</sup> Este texto foi desenvolvido no âmbito do projeto de pesquisa "Levantes amazônicos: dimensões estéticas e políticas das imagens da resistência", realizado com financiamento do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e bolsas de iniciação científica fornecidas pela Fundação Amazônia de Amparo a Estudos e Pesquisas do Pará (Fapespa) e pela Universidade Federal do Pará (UFPA).

<sup>4</sup> As designações à Cabanagem variam de acordo com as leituras historiográficas, que oscilam entre abordagens mais ou menos simpáticas ao movimento, razão pela qual relativizam sua dimensão, nomeando-o como revolta ou revolução, motim ou guerra. De nossa parte, assumimos uma perspectiva de levante cuja semântica abriga todos esses substantivos, dando preferência às ideias de revolta, insurgência e sublevação, pela vinculação mais direta de significados.

prolongou-se, complexificou-se e tomou proporções significativas, culminando na morte estimada de mais de 30 mil pessoas até 1940, quando o movimento, que já havia buscado refúgio e se espalhado para o interior da região amazônica, foi anistiado e debelado.

Conhecida por ser a única revolta popular do período regencial que efetivamente conseguiu a tomada do poder, embora as lideranças do movimento nem sempre fossem plenamente contrárias aos interesses do governo regencial, a Cabanagem<sup>5</sup> foi também a mais sangrenta entre as sublevações que marcaram aquele período. Além disso, o movimento recebeu interpretações históricas diversas: primeiro, num viés imperialista, como motim político "burlesco" e anárquico; depois, como iniciativa patriótica e anticolonialista; por fim, numa percepção marcadamente marxista, como movimento popular engajado em uma luta de classes (Ricci, 2007).

Pela sua singularidade política, sua proporção populacional e sua violência, a revolta da Cabanagem é motivo de uma extensa, porém tardia iconografia, que inclui pinturas, monumentos, ilustrações, selos, encenações teatrais e performances de rua, entre tantas outras formas expressivas, em geral fortemente ancoradas nas narrativas historiográficas daquele acontecimento. É preciso lembrar que o início do século XIX marcava ainda a gênese dos processos fotográficos capazes de fixar imagens em superfícies fotossensíveis, e também o comprometimento da Academia Imperial de Belas-Artes, situada no Rio de Janeiro, com os valores da arte tradicional europeia e com uma iconografia enaltecida do estado imperial. Paralelamente, o próprio levante cabano, ocorrido bem distante do centro político e artístico da nação, só recebeu a devida atenção dos historiadores já na segunda metade daquele século.

Apesar disso, a exploração imagética dessa sublevação histórica tornou-se importante para a constituição de uma retórica político-identitária e de um imaginário do "sujeito amazônico" (Barbosa, 2006; Ferreira, 2006; Harris, 2017; Ricci, 2006, 2007, 2015; Salles, 1992; Santos, 2018), marcado pela recorrência de duas tópicos visuais - também políticas e estético-expressivas - bastante caras a uma iconografia mais geral dos levantes: o recurso ao heroísmo do homem revoltado e a figuração da violência das massas indignadas. O exame dessas tópicos nos remete, à montante e à jusante, à percepção warburguiana das imagens como repositórios de fórmulas de *páthos*. Ou, para usarmos os termos do filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman, as imagens

---

<sup>5</sup> O termo "Cabanagem" deriva da alcunha "cabanos", atribuída aos homens que viviam em moradias simples, cobertas de palha. Cabano também significa um tipo de chapéu de palha, comum entre o povo mais humilde na Amazônia (Ricci, 2007).

como sismógrafos de tempos moventes, como campos e vetores de gestos sobreviventes, como fantasmas. Ao ressaltar essa dimensão residual das imagens, não se quer menosprezar sua potência política, tampouco submetê-las à narrativa historiográfica. Busca-se, pelo contrário, mostrá-las em sua própria persistência histórica, em sua capacidade de condensar e fazer subsistir uma atmosfera imaginal, sensível e figurativa do levante.

O objetivo deste artigo é, portanto, investigar as dimensões estéticas e políticas das imagens alusivas ao levante cabano, tensionando seu trabalho de dar forma visual ao tempo histórico daquela revolta e sua capacidade de desvelar a sobrevivência de gestos e afetos de resistência política dos povos amazônicos. Esse movimento não poderia ser realizado sem que, antes, exploremos premissas quanto à historicidade da Cabanagem como levante e quanto à abordagem de uma antropologia política das imagens. Só então teremos condições para compreender as figurações do heroísmo do homem revoltado e da ira das massas sanguinárias como elementos estético-expressivos (im)próprios dessas imagens, em sua emergência fantasmática, intermitente, mas, sobretudo, persistente e sobrevivente.

### **Cabanagem como levante**

Levante, *soulèvement*, *uprising*, *levantamiento*... Como ressaltava Mondzain (2017), todas essas palavras, mesmo em diferentes línguas e códigos, mesmo diacronicamente, preservam a referência à ação de se erguer, de não permanecer prostrado e submisso. Embora a língua portuguesa mantenha esse significado em meio a outros, o termo é menos comum do que insurreição, insurgência, revolta, revolução, que são, por sua vez, ainda menos corriqueiros do que as palavras rebelião, motim, manifestação, protesto. Não obstante a diferença entre todos esses termos, com seus radicais tão distintos e semânticas tão vivas, o importante é compreendermos que a riqueza conceitual do levante, nos sentidos que lhe confere Didi-Huberman (2017a; 2017b; 2019), não reside apenas na literalidade pragmática da revolta que se concretiza no espaço público, mas também naquilo que a noção oferece como metáfora da potência dos corpos, da sobrevivência das imagens e da resistência dos desejos. Sobretudo o desejo de escapar das condições de opressão e de sujeição. Assim, em oposição à submissão, "o desejo contrário – a sobrevivência do desejo nesse espaço concebido para neutralizá-lo – ganha todo sentido

a partir da palavra *levante* e do gesto que ela pressupõe" (Didi-Huberman, 2017a: 16, grifo do autor).

As manifestações múltiplas do desejo de desobedecer e dos gestos insubmissos constituem o horizonte de preocupação mais recente dos trabalhos de Didi-Huberman, o que culminou na exposição exibida no Jeu de Palme, na França, e também no Brasil, no Sesc Pinheiros (SP), assim como em uma coletânea de textos de filósofos contemporâneos e estudiosos da imagem, tais como Judith Butler, Jacques Rancière, Antonio Negri, Marie José Mondzain e Nicole Brenez, e de reproduções de centenas de obras reunidas sob a insígnia dos levantes (Didi-Huberman, 2017b). No entanto, pode-se dizer sem exagero que o tema atravessa de modo mais ou menos evidente todo o conjunto de sua obra, desde a constatação da sutil rejeição gestual aos registros imagéticos da histeria, em *Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica de Salpêtrière* (2015), até seu mergulho definitivo na influência de Aby Warburg sobre a centralidade da *Nachleben* em sua teoria da imagem, em *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (2013).

Compreender a Cabanagem à luz do conceito de levante requer uma sistematização dessa noção, com ênfase naquilo que ela pode oferecer tanto para uma arqueologia histórica da revolta, quanto para uma antropologia política dos desejos e emoções que animam as insurgências. A própria sublevação da Cabanagem, independentemente do viés historiográfico pelo qual é narrada, envolveu questões centrais à circunscrição conceitual do levante, como o luto catalisador dos anseios de liberdade, a potência persistente dos oprimidos frente à pregnância do poder estabelecido, a força e ameaça incontrolável da multidão revoltada, a reivindicação de reconhecimento por parte dos dominados, a eclosão da extrema violência em suas versões repressiva e reativa, além da própria esperança como inspiração dos gestos de recusa a se sujeitar. Nesse sentido, passemos a essa retomada histórico-conceitual, escandida por breves sínteses que ajudarão a reconstituir tanto a noção de levante, quanto a própria Cabanagem enquanto sublevação:

(1) *Levantes pressupõem uma profunda solidariedade que conecta os sujeitos com seus lutos e desejos. [...] O que nos subleva é extraído de uma dor inextinguível* (Didi-Huberman, 2017b: 289-309). A maioria dos historiadores que se dedicam a recontar a Cabanagem faz questão de ressaltar que o marco inicial de janeiro de 1835, tendo como

referência a primeira invasão de Belém e tomada do poder, acaba obliterando toda uma rede de acontecimentos que se sucederam e constituíram um terreno fértil de luto, ressentimentos e desejos por parte da massa de despossuídos explorada pelas elites vinculadas a Portugal, ao Império e à maçonaria (Harris, 2017; Prado Junior, 1985; Ricci, 2007; Salles, 1992). Além do descontentamento com a gestão política imperial repressiva e censória, com um sistema econômico todo voltado ao favorecimento das elites e com a extrema pobreza que assolava a região, o processo mesmo de adesão do Grão-Pará à Independência do Brasil, uma década antes, foi tumultuado e atravessado por uma tragédia criminosa, considerada um dos principais antecedentes traumáticos da Cabanagem. Trata-se do chamado Massacre do Brigue "Palhaço". Dois meses após a adesão do Grão-Pará à Independência, firmada em agosto de 1823, civis e militares indignados com a manutenção de funcionários e oficiais lusitanos no poder iniciaram uma revolta. O motim foi duramente combatido pelas forças imperiais. Cinco militares foram fuzilados em público e 256 insurgentes recolhidos no porão de um navio de guerra. Os historiadores referem-se a um pequeno e abafado porão, no qual os presos foram abandonados sem água, comida ou entradas suficientes de ar. Depois de lutarem entre si pela água suja que lhes fora despejada, foram alvejados pelos guardas, que também jogaram cal virgem sobre os insurgentes, acelerando a asfixia. Na manhã seguinte, 252 corpos foram encontrados. Outros três teriam morrido em seguida e apenas um sobreviveu. Todo esse contexto de violência repressiva e desigualdades teria dado lugar a um descontentamento crescente e à emergência de lideranças e movimentos de resistência, que, ainda enlutadas pelos assassinios e indignadas com prisões, censuras e perseguições arbitrárias promovidas pelas autoridades com chancela do governo imperial, solidarizaram-se em suas dores e organizaram uma luta comum.

(2) *Ser protagonista de um levante é causar ruptura em uma história [...], é romper a previsibilidade da história* (Didi-Huberman, 2017b: 310). Embora se saiba que o desfecho da Cabanagem se deu com o restabelecimento da ordem imperial, a partir de 1840, a singularidade dessa revolta se deve ao fato de que, diferentemente de outras insurgências que lhe foram contemporâneas, os insurgentes cabanos chegaram ao poder e impuseram ao governo imperial suas próprias lideranças não apenas uma, mas duas vezes. A província de Belém foi tomada, primeiro, em janeiro de 1835, com a deposição e o assassinato do presidente Bernardo Lobo de Sousa, seguida da libertação do opositor

Félix Clemente Malcher, nomeado por aclamação popular presidente do primeiro governo cabano. Um mês depois, divergências políticas internas à liderança do movimento e insatisfações coletivas com a condução de Malcher, dedicada a pacificar o ímpeto revolucionário e restaurar a ordem sem concretizar as mudanças aspiradas, levaram ao assassinato do presidente por seus próprios partidários, com a conivência de parte da elite local. Dali em diante, Francisco Pedro Vinagre, ex-Comandante de Armas do governo Malcher, governaria Belém. Após intrincada negociação com emissários imperiais, Vinagre aceitou entregar de forma pacífica o governo e deixar Belém em troca do perdão aos revoltosos. Os acordos foram cumpridos apenas unilateralmente e, após nova perseguição imperial a Francisco Vinagre em agosto daquele ano, os cabanos, ainda mais numerosos e sediciosos, decidiram retomar o controle da capital, em uma das batalhas mais sangrentas daquela revolta: o chamado Assalto ao Trem de Guerra, em que a massa revoltosa, embora mais numerosa do que o exército imperial, lutou em clara desvantagem quanto ao armamento e munições. O resultado foi um volume enorme de baixas, incluindo-se a do líder da invasão, Antonio Vinagre, irmão de Francisco, e a posterior retomada da cidade e do governo da Província (Harris, 2017; Ricci, 2007; Salles, 1992). A intensidade dessas reviravoltas, por si só, evidencia de modo incontestável o quanto, na Cabanagem, os protagonistas da história foram, de fato, os insurgentes, que a romperam de modo imprevisível mais de uma vez.

*(3) Não se recusa, não se desobedece, não se revolta, não se levanta sem violência, não importa em que grau* (Didi-Huberman, 2017b: 367). Como já demonstrado pela narrativa histórica de episódios como o Massacre do Brigue "Palhaço", a primeira tomada de Belém com o assassinato de Lobo de Souza e o Assalto ao Trem de Guerra, já na segunda tomada de Belém, fica evidente que a maioria dos capítulos da Cabanagem, de seu prólogo ao apogeu e declínio, tem por enredo assassinatos cometidos por ambos os lados, imperial e insurgente, além de confrontos sangüinários. Segundo a historiadora Magda Ricci (2006), a Cabanagem foi marcada por episódios como o da imolação do presidente Bernardo Lobo de Souza, morto a tiros por um tapuio membro do grupo invasor do Palácio, depois mutilado pelos revoltosos e exibido pelas ruas da província, sendo entregue ao expurgo da população antes do seu sepultamento. É importante ressaltar que os castigos e a morte, naquele momento da história, eram destinos comuns tanto dos opositores do governo imperial quanto dos próprios governantes e autoridades

depostos, além de lusitanos e maçons, considerados inimigos públicos da população. Eram modos de governar e de recusar o governo. As prisões, lembra Ricci, ainda não haviam tomado o formato mais moderno de ambientes destinados à privação de liberdade: eram antessalas dos castigos físicos e das penas de morte. Nesse sentido, a justiça revolucionária cabana era alimentada de ressentimentos e desejos de vingança, emulando de forma teatral as violências antes praticadas não apenas pelo poder imperial, mas também pelas próprias elites escravista e religiosa contra a população. Pode-se dizer que a Cabanagem, vista de modo transversal, realizou-se como uma violência institucional, uma nítida ameaça das multidões e suas lideranças às estruturas de poder, ramificadas entre o Império, as elites liberais escravistas e a classe clerical.

Há um horizonte amplo de relações possíveis entre a narrativa histórica do movimento cabano e a síntese conceitual dos levantes, as quais não teríamos a pretensão de esgotar. Com esses três aspectos gerais, do luto catalisador das lutas à violência subjacente ao ato de se sublevar, passando pela ruptura histórica provocada pela eclosão desses acontecimentos, esperávamos mostrar como a Cabanagem, enquanto levante, caracterizou-se por ações políticas de recusa, de contestação, empreendidas por pessoas em posição de fraqueza, de subjugação, de miséria, mas também pelo nítido desejo, presente nos desdobramentos da revolta, de que fossem criadas novas condições para a vida na Amazônia. Como observa Didi-Huberman (2017b), quando um povo faz um levante, ele sai de uma condição de total impotência, desprovido de qualquer poder, para então fazer surgir nos próprios sujeitos o que seria uma potência fundamental.

Os tempos cabanos deixaram um legado iconográfico que carrega e mantém vivo todo um imaginário<sup>6</sup> em torno desse levante: de seus personagens, de suas tragédias. Por imaginário aludimos a construções históricas abstratas, resultantes de nossas capacidades para erigir sistemas simbólicos e fundamentar mapas culturais e históricos vinculados a estados de espírito coletivos ou atmosferas imaginais, sensíveis e culturais, de acordo com a acepção de G. Durant (2014). Antes de explorar amostras dessa iconografia, dessa produção imaginal, ainda é necessário entendermos a relevância de se pensar sobre o

---

<sup>6</sup> O conceito de imaginário, em sua longa historicidade, especialmente a partir da antropologia sensível e imaginal de G. Durand, não encontra repercussão significativa na obra de G. Didi-Huberman. Embora o autor se proponha a fazer uma antropologia política das imagens e formas sensíveis, suas filiações são, mais diretamente, warburguiana, benjaminiana e freudiana; enquanto que a antropologia imaginal de Durand se vê mais fortemente vinculada a Bachelard e Jung. As relações possíveis entre essas distintas vertentes são, certamente, produtivas, embora não tenhamos espaço para explorá-las no âmbito deste trabalho.

papel das imagens nos conflitos políticos dessa natureza, reconhecendo-as como repositórios não apenas de uma história visual, mas também dos desejos sobreviventes, da dimensão sensível subjacente à dinâmica das sublevações.

### **Por uma antropologia política das imagens: fantasmas**

Em um meticuloso ensaio que tem como ponto de partida a desesperança pela qual foi tomado Pier Paolo Pasolini no último ano de sua vida, Georges Didi-Huberman (2011) retira da trágica história do cineasta e escritor italiano uma centelha de pensamento sobre, justamente, a esperança. Tomando os minúsculos vaga-lumes como metáforas de uma constelação intermitente de imagens e pensamentos sobreviventes, o filósofo considera nossos modos de imaginar condição necessária aos nossos modos de fazer política. Essa perspectiva lega às imagens uma espécie de "temporalidade impura", na qual elas não poderão nem nos destruir definitivamente, nem nos redimir completamente. Mas também reconhece a imagem como operador temporal de sobrevivências, como mecanismo capaz de organizar o pessimismo e reunir, em torno de si, comunidades de desejos. Daí resulta sua potência política mais elementar: na descontinuidade de suas aparições, fazer ressurgir, em centelhas de luz, a memória de nossos desejos, esperanças - e indignações.

"Como as *imagens* frequentemente apelam às nossas *memórias* para dar forma a nossos desejos de emancipação? E como uma dimensão 'poética' consegue se constituir no vácuo mesmo dos gestos de levante e enquanto *gesto de levante*?" (Didi-Huberman, 2017a: 18, grifos do autor). Essas duas indagações constituem a *démarche* do projeto filosófico de G. Didi-Huberman a propósito dos levantes. E engana-se quem espera ver nessa linha argumentativa o ensejo de uma estetização da ação política concreta, transposta e esvaziada em objetos e formas expressivas, da arte ao documento histórico. Em sua antropologia política das imagens, fortemente influenciada por Walter Benjamin, Aby Warburg, Sigmund Freud, George Bataille, Bertolt Brecht, Pier Paolo Pasolini, Didi-Huberman (2017a, 2017b) parte da premissa de que nossos desejos são alimentados pela energia persistente de nossas memórias, sob a condição de lhes darmos um forma, uma expressão capaz de sobreviver ao tempo, à destruição, ao apagamento.

Quando cotejada a um acontecimento como a Cabanagem, essa perspectiva precisará deixar pistas em pelo menos três direções: as relações da imagem com o tempo



histórico, com as sublevações e com as emoções. Nesse sentido, nosso exercício não poderia ser outro do que propor uma síntese orientada a recolher essas pistas para investir nas imagens *da* Cabanagem, se assim podemos chamar essas formas expressivas responsáveis pela possibilidade de vermos aquele levante, pela figuração daquele tempo de revoltas, que se mostrará cadenciada pelos motivos do heroísmo e da violência. Essa pretensa divisão analítica entre história, levantes e emoções restará provisória diante da relação entre essas dimensões, reunidas em amálgama na qual os diferentes perfis formam, na verdade, um pensamento heterólogo.

A primeira dessas pistas remete à necessidade de percebermos como "ver e *estar no tempo* não se separam e se compreendem reciprocamente" (Didi-Huberman, 2018: 161). Primeiro, porque nos situamos no visível por meio de uma percepção da duração, da memória, das expectativas e desejos. Segundo, porque ver é inerente ao tempo, é um ato ritmado pelos movimentos segundo os quais o tempo se torna sensível, visível. E terceiro, porque ver curto-circuita temporalidades, mudando a natureza do que é visto. Daí surge o conceito de *Nachleben*, de vida póstuma, de sobrevivência, decisivo para a leitura de Aby Warburg empreendida por Didi-Huberman: a ideia de sobrevivência fornece um modelo de tempo próprio das imagens, um modelo de anacronismo que faz da história e do tempo energias residuais, fantasmáticas, mas ressurgentes nas formas visuais. O que está em jogo é tanto a sobrevivência *das* imagens, quanto a sobrevivência *nas* imagens, *pelas* imagens.

Nesse sentido, o tempo reemerge, via imagem, como resto. Não como simples despojo, espólio, mas como fragmento, latência. Por isso devemos entender, a partir de Didi-Huberman (2013, 2018), a imagem como artifício que transforma o tempo, desafiando e desfiando suas durações, linearidades, causalidades:

Eis-nos um pouco mais bem armados para compreender os paradoxos de uma história das imagens concebidas como *história de fantasmas* - sobrevivências, latências e aparições misturadas com desenvolvimentos mais manifesto dos períodos e estilos. Uma das formulações mais impressionantes de Warburg, datada de 1928, um ano antes de sua morte, terá sido definir a história das imagens que ele praticava como uma "história de fantasmas para gente grande" [*Gespensstergeschichte für ganz Erwachsene*]. Mas de quem, de onde e de quando são esses fantasmas? Os admiráveis textos de Warburg sobre o retrato - sua mescla de precisão arqueológica e empatia melancólica - induzem prontamente à ideia de que esses fantasmas concernem à insistência, à *sobrevivência de uma pós-morte*. (Didi-Huberman, 2013: 71-72, grifos do autor).

Quais seriam, então, esses tempos da revolta? Onde e de que formas esses fantasmas insurgentes têm sua aparição? Em sua contribuição ao debate provocado em torno dos levantes, a filósofa estadunidense Judith Butler acrescenta *insights* decisivos para entendermos o trabalho das imagens ante o fenômeno das sublevações. O primeiro deles é relativo, justamente, ao anacronismo desses acontecimentos: "em certo sentido, todo levante é, ao mesmo tempo, urgente e tardio" (Butler, 2017: 26). Essa temporalidade difusa remete tanto ao "agora" da indignação, quanto ao "pretérito" de sofrimentos e aos desejos de "nunca mais". Uma segunda proposição refere-se aos levantes como precedentes abertos a outras manifestações, e às imagens de levantes como repositórios de dores e esperanças. "Um levante audacioso que fracassa não deixa de produzir heróis, mártires, narrativas de sacrifício pela nação, imagens de esperança; seu fracasso é o que dá ao levante uma chance de se tornar emblemático e incitar levantes futuros" (Butler, 2017: 31). Depreende-se, daí, que às imagens também cabe assumir um lugar de transmissibilidade, a função de "contaminar" os ânimos e estabelecer uma corrente de levantes, mantendo vivos seus traumas, mas também suas ideias, motivações, afetos.

Ainda nos resta outro aspecto a respeito do ponto de inflexão entre imagem e levante, no qual elas não apenas são "cúmplices" das sublevações, como também operadoras da revolta. Afinal,

as imagens se manifestam: elas se levantam, elas às vezes também nos levantam. Elas evidenciam que a política é, antes de tudo, um campo de subjetivação e imaginação, de desejo e memória. Mesmo que façam na forma de um sintoma, como acontece com frequência, isso não impede que, no fundo, as imagens sejam políticas e por essa mesma razão que, voluntariamente ou não, elas *tomem posição* entre mil e uma coisas possíveis: uma reminiscência e um esquecimento, um desejo e uma recusa, um lugar público e um espaço privado, um raciocínio e uma fantasia, uma emoção solidária e um gesto solitário, um saber e um não saber... (Didi-Huberman, 2018: 165).

Fantasmas, sintomas, campos de subjetivação e imaginação, desejos e memórias, vetores da indignação. Quando nos damos conta desse horizonte largo de possibilidades abertas pelas imagens, percebemos a razão pela qual os campos de visibilidade e significação estão no centro das disputas de poder dentro das quais os levantes ocorrem. Por isso Marie-José Mondzain (2016: 185) disse, certa vez, que "todo poder tem suas imagens e recusa ao contra-poder ter sua visibilidade". É apenas quando reconhecemos a imagem como capaz de mobilizar convicções, desejos, representações e memórias que compreendemos a importância de não imobilizá-la, de não organizá-la consensualmente,

de nela buscarmos o que sobrevive, o que resta, para que voltem a reluzir, à maneira dos vaga-lumes, os anseios por justiça, liberdade, emancipação.

A terceira pista explora de modo mais consequente a relação entre imagens e emoções. Ou, se preferirmos, imagens e fórmulas afetivas, na esteira do método warburguiano de se fazer uma história das imagens. O problema da sobrevivência, em Warburg, recebe uma orientação ainda mais precisa quando ele se pergunta sobre as formas e gestos afetivos dos tempos sobreviventes presentes nas imagens. É o conceito das *Pathosformeln*, ou fórmulas de *páthos*<sup>7</sup>, que ajuda o historiador da arte alemão a recolher essa espécie de dívida das imagens com uma arqueologia da cultura, das emoções, dos estados de espírito. "Pilhas de trapos do tempo", define Didi-Huberman:

Aqui se entrelaçam Eros e Tânatos, a luta de morte e o desejo, a montagem simbólica e a desmontagem pulsional, o fóssil mineralizado e a energia vital do movimento, a cristalização duradoura dos grafos e a expressão passageira das emoções. Aqui se juntam etimologicamente o *momentum* do tempo impessoal e o *movimentum* do corpo afetado pelas paixões (2013: 175).

As ideias de sobrevivência e de fórmulas de *páthos* constituem, juntas, o terreno no qual podemos ler as imagens e sua história como uma vasta arqueologia das emoções figuradas, na qual coexistem corpos e gestos, dores e desejos, transmitidos e transformados ao longo do tempo, como uma espécie de "encantamento" dessas formas expressivas fantasmáticas. Para certo conjunto de leitores de Aby Warburg (AGAMBEN, 2009; DIDI-HUBERMAN, 2013), todo o seu trabalho e seu método podem ser entendidos à luz desse movimento compreensivo sobre as imagens. No que concerne aos *Levantes*, Didi-Huberman (2017b) tenta costurar uma espécie de fio solto deixado por Warburg, em seu inacabado *Atlas Mnemosine*, no qual a melancolia e a lamentação assumem um lugar central, deixando pouco para a figuração do desejo e da luta. Nesse sentido, considera que, se as imagens dão forma visível e sensível à memória de nossos desejos, a expectativa de uma antropologia política das imagens deve ser a de compreender, nos gestos e afetos figurados, indícios de anseios, esperanças, dores, indignações e pensamentos insurgentes. Com isso, reivindica-se não apenas o lugar das imagens, mas também a centralidade dos afetos nos modos de se fazer e pensar o político. Resume ele, em um breve ensaio: "se não podemos fazer política efetiva apenas com sentimentos,

---

<sup>7</sup> A palavra grega *páthos* remete a paixão, sofrimento, padecimento: "o que sucede ao corpo e ao espírito em um acontecimento" (Lissovsky, 2014: 307). Nesse sentido, é importante que não se tome o conceito por "passividade", índice de uma sujeição ou imobilidade. Estaria mais próximo, na verdade, do neologismo "passibilidade", do francês, *passibilité*, como condição de ser afetado pela experiência.

tampouco podemos fazer boa política desqualificando nossas emoções" (Didi-Huberman, 2016: 38).

### **O heroísmo do homem revoltado**

A imbricação entre imagens, levantes e tempo histórico requer que nos perguntemos, portanto, não apenas sobre a historicidade da Cabanagem e de sua iconografia, mas também a respeito de certa atmosfera, de um espírito do tempo que teria criado as condições para o levante cabano. Para os historiadores, a insurgência cabana, em toda a sua complexidade e suas ramificações espaciais e temporais, está fortemente enraizada nas feridas deixadas na população pelo longo processo de colonização da região e pelo despotismo dos governos imperiais. Soldados recrutados à força, indígenas forçados ao trabalho, escravos de origem africana, todos pertencentes aos mais baixos estratos da sociedade, buscavam uma inversão da ordem social que lhes impunham autoridades senhoriais, imperiais, econômicas e religiosas opressoras: "Muitos saíram de suas cabanas carregando suas ferramentas de trabalho e conseguiram tomar as principais cidades e vilas amazônicas" (Ricci, 2015, s/p).

Se, de início, o movimento cabano foi compreendido como uma disputa política entre as elites branca lusitana e mestiça brasileira, considerando que muitos líderes do movimento eram proprietários de terras e também de escravos, não se pode dizer que esses conflitos aristocráticos explicam a totalidade daquele acontecimento. Especialmente sua fase reconhecidamente mais radical e interiorizada, sob a liderança de Eduardo Angelim. O historiador M. Harris (2017) refere-se a uma tradição popular de resistência ao poder colonial, colocada em prática pelos povos amazônicos:

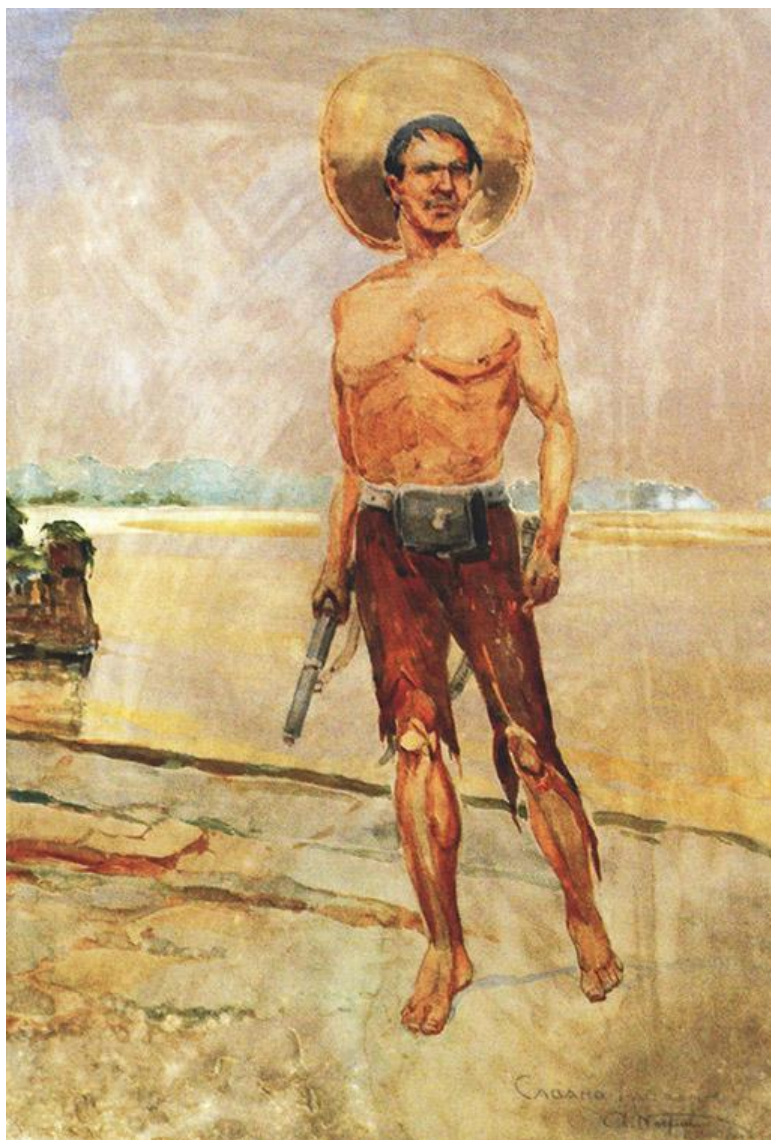
Essa tradição baseava-se em um modo de vida móvel, ligado aos rios, em atividades econômicas diversas e na autonomia da força de trabalho, assim como de uma família extensa, ligada a um sítio ou vilarejo. Ameaças a qualquer desses aspectos - restrições à movimentação, espoliação de terras ou trabalho compulsório - poderiam levar a um conflito local. No período da Independência, essa cultura popular de oposição amalgamou-se numa linguagem liberal, em relação à ordem, equidade e igualdade de lei. Assim, como vimos, a percepção de que as leis não estavam sendo implementadas, com equidade, foi fundamental e, muitas vezes, constituiu o estopim da revolta, como aconteceu em Santarém, no final de 1835 (Harris, 2017: 355-356).

O protagonismo da Cabanagem foi assumido por atores de origens diversas, envolvendo indígenas tapuios, negros e camponeses mestiços. Isso se deve ao que os

historiadores apontam como uma partilha de ideias e convicções liberais, cotejadas com as experiências de escravização a que esses povos foram historicamente submetidos pelo poder colonizador (Ricci, 2007; Harris, 2017; Salles, 1992). Harris (2017) também chama atenção para as formas de resistência empreendidas no fim do período colonial, especialmente pelos povos escravizados, com as fugas para os mocambos. Paralelamente, a imprensa e certas lideranças religiosas foram cruciais para a disseminação de uma "ânsia de liberdade", lançando mão de uma linguagem de resistência à "tirania", ao "despotismo", em favor da justiça (Harris, 2017). A recusa era endereçada aos resquícios coloniais representados pelas elites lusitanas, maioria em cargos políticos e religiosos. Não por acaso, os próprios cabanos se autointitulavam "patriotas".

Nos documentos recuperados pela historiografia da Cabanagem, abundam expressões como "bravos" e "malvados" para referir-se aos revoltosos, considerados porção "incivilizada" da população, desprovida de direitos políticos. Pode-se dizer que a narrativa heroica desse acontecimento se deve preponderantemente à própria historiografia, bem como a certa retórica política na utilização da luta cabana. De um lado, a historiografia marxista reconhecia nos cabanos o heroísmo legítimo do homem do povo. Do outro, o nacionalismo populista também precisava admirar o modelo do homem brasileiro bravo e corajoso. Desde o centenário da Independência, celebrado no primeiro quarto do século XX, começa a surgir no Brasil, por parte de políticos e intelectuais, a necessidade de representações de uma identidade nacional. Esse imaginário de insuflação ao nacionalismo tem continuidade no Estado Novo (1937-1946). Foi nesse contexto que surgiu aquela que seria não somente a mais recorrente imagem da Cabanagem, mas um de seus principais marcos iconográficos. Pelas mãos do italiano Alfredo Norfini, surge, em 1940, a tela intitulada "O Cabano Paraense", envolvida pela pretensão de modelar a imagem da identidade dos povos amazônidas.

FIG. 1 - "O Cabano Paraense" (1940), de Alfredo Norfini.



Fonte: Acervo do Museu de Artes de Belém (MABE).

Vejamos o que escreve a historiadora M. Ricci (2021: 11) sobre essa pintura:

Ali expõe-se, em cores avermelhadas da luta real e irracional, um típico caboclo paraense. Um mestiço que tem ao fundo o rio, a baía e um quê de natureza, mas nada ao fundo é muito nítido. Tudo é secundário perante a figura em si do cabano. Um cabano que veio vindo, chegando pelos rios. Uma parte de si é tida como ainda rústica, quase indígena, mas outra é nobre, quase portuguesa. Ele tem um porte altivo, um olhar seguro, braços e mãos prontas para a luta. Contudo chega descalço, sem camisa, de chapéu de palha. Mais uma vez uma seleção de Norfêni muito precisa. Salta aos olhos um herói ambíguo, tal como Tiradentes o foi para Minas Gerais. No entanto, diferente de Tiradentes, o cabano de Norfêni era um anônimo e não um líder da Cabanagem. Ele não era um, mas representava a maioria que recentemente fora descoberta. Ele estava ali em nome dos paraenses de 1940, que deviam continuar sua luta, especialmente depois de 1930 e 1937, com a Revolução de Vargas e o Estado Novo no Brasil. [...] era um cabano lutador simples, quase despojado do ato de pensar. Um cabano genérico, que agia pela ira, pelo próprio movimento da multidão sem rosto.

120

Na tela de Norfini, a história do levante cabano se anacroniza. Fantasma insurgente assombra a construção arquetípica do homem cabano: descalço, descamisado, calça rasgada e chapéu de palha. Na imagem, vê-se um homem de tez mestiça, torso insuflado e olhar embravecido. Entretanto, destinada a um concurso oficial do Arquivo Público do Pará, em pleno Estado Novo, a tela não escondia estar "a serviço do civismo e do patriotismo" ao preferir sacralizar a figura de um cabano comum à de uma liderança popular insurgente (Ricci, 2021). Ainda assim, a imagem condensou toda uma diversidade de sujeitos revoltosos amazônidas - homens e mulheres, negros e indígenas - na figura homogênea da virilidade, da bravura e do heroísmo do homem<sup>8</sup> simples em armas, evocando o imaginário romântico e idealizado daquele que teria lutado e dado a vida pela pátria como algo maior do que ele mesmo - sem, no entanto, tornar-se um mártir, com nome e história.

Ricci (2021) ocupa-se de contextualizar e datar, historicamente, a imagem d'O Cabano Paraense. Contudo, a tela de Norfini funda uma espécie de matriz visual capaz de influir sobre a longa cadeia de imagens alusivas direta ou indiretamente à Cabanagem, da qual tiramos uma pequena amostra em mosaico.

FIG. 2 - Selo brasileiro em homenagem aos 150 anos do início da Cabanagem (1985); FIG. 3 - Frame da minissérie documental "Revolta dos Cabanos" (2014); FIG. 4 - Ilustração de Elias do Rosário para o jornal Gazeta de Santarém (2009); FIG. 5 - Tela "Estudo para retrato de Cacique Guaimiaba (Cabelo de Velha)", de Éder Oliveira (2019); FIG. 6 - Ilustração de capa do livro "Cabanagem", de Gian Danton (2020); FIG. 7 - Ilustração de capa do livro "Tempos Cabanos - o Bravo Sangue Amazônico", de Antônio Pinheiro Cabral (2013); FIG. 8 - Ilustração de Alexandre Coelho para História em Quadrinhos "Açaí Pesado" (2019); FIG. 9 - Fotografia "Vendedor de amendoim", de Luiz Braga (1990); FIG. 10 - Fotografia de Celso Lobo da peça "Cabanos - Uma viagem no tempo", do grupo Encenação (2020).



<sup>8</sup> Sobre o reconhecimento e o silenciamento dos diferentes papéis assumidos pelas mulheres na Cabanagem, ver Ferreira (2006).



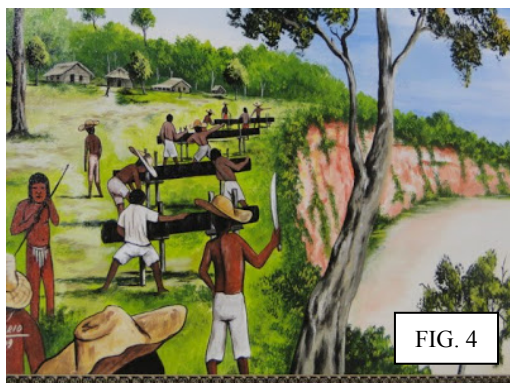


FIG. 4

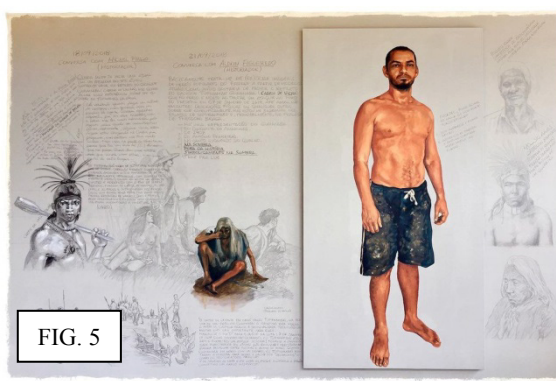


FIG. 5

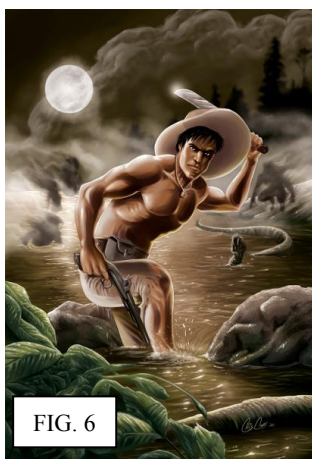


FIG. 6

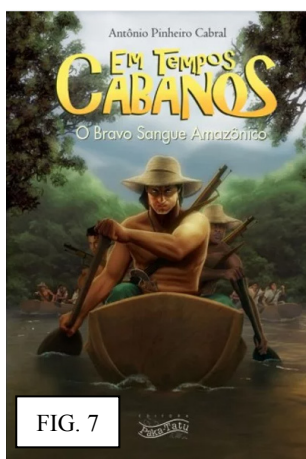


FIG. 7



FIG. 8



FIG. 9



FIG. 10

Fontes: FIG. 2 - *Britannica Escola*. Web, 2021. Disponível em: <https://escola.britannica.com.br/artigo/Cabanagem/483137>; FIG. 3 - <https://www.youtube.com/watch?v=5366QTUdpjc>; FIG. 4 - <https://pt.calameo.com/read/0002154336cb054c09126>; FIG. 5 - <https://www.instagram.com/p/CEpOBpMB8GB/>; FIG. 6 - Danton, 2020; FIG. 7 - Cabral, 2013; FIG. 8 - <https://www.instagram.com/p/B2akml6Bu6D/>; FIG. 9 - <https://masp.org.br/acervo/obra/vendedor-de-amendoim>; FIG. 10 - <https://www.instagram.com/p/B7CWX-fB4ZJ/>.

Do selo comemorativo à encenação teatral, da ilustração de jornal à história em quadrinhos distópica, as imagens contemporâneas referentes à Cabanagem parecem encarnar essa fórmula ambígua do herói cabano indômito. Por certo, cada uma delas guarda singularidades em suas formas expressivas, estilísticas e de gênero, com implicações particulares para sua legibilidade histórica e sensível. Entretanto,



considerando o método warburgiano de observar nas imagens, em suas múltiplas e diferentes formas e constituições, a sobrevivência histórica e cultural de gestos e afetos, deixaremos temporariamente de lado essas singularidades em favor de uma linha argumentativa atenta às recorrências figurativas, gestuais e afetivas tomadas como indícios sobreviventes da trajetória e do imaginário de resistência política dos povos amazônicos.

As imagens do mosaico acima, pertencentes a uma rica iconografia à qual jamais teríamos acesso integral, parecem irmanadas pela figuração persistente da bravura do homem cabano, contrastada com sua simplicidade e pobreza. Para citarmos o olhar acurado de Armando Queiroz, em sua instalação *Tempo Cabano*, exibida no Salão Arte Pará 2009 (Maiorana, Oliveira, Machado, 2010), é possível afirmar que, entre a tela de Norfini e a fotografia de um vendedor de amendoim, de Luiz Braga, subsiste uma fratura temporal, mas também uma continuidade visual e afetiva: a luta heroica dos povos amazônicos pela cidadania e contrária à desigualdade instalada desde a colonização sobrevive em nossa memória, em nossas imagens e em nosso cotidiano. Essa mesma continuidade subsiste nas mais diferentes formas expressivas, a despeito de suas singularidades, fazendo sobrevir de modo reiterado não apenas uma figuração do heroísmo, mas aquela arqueologia de emoções insurgentes, materializadas na épica do homem cabano.

### **A ira das massas sanguinárias**

A Cabanagem mobilizou e atingiu um significativo contingente populacional. Conforme explica Ricci (2015), embora as estimativas dos primeiros historiadores apontem para 30 mil mortos, levantamentos da época mostram que a população do Pará teria decrescido, entre 1835 e 1840, em pelo menos 37 mil habitantes - que teriam morrido ou deixado a região em razão dos conflitos. Contudo, esse número inclui apenas as pessoas ditas "civilizadas", que seriam 139 mil, deixando de fora da contabilidade de mortos cerca de 100 mil "incivilizados" - como eram designados escravos, fugidos e indígenas "bravos", não catequizados. "Certamente, a mortandade durante a Cabanagem deve ter incidido em maior número sobre essa gente não computada nas estatísticas" (Ricci, 2015, s/p). Não obstante a imprecisão do impacto demográfico, é consenso entre

os historiadores que a Cabanagem se tornou um conflito de enormes proporções e intensa mortandade.

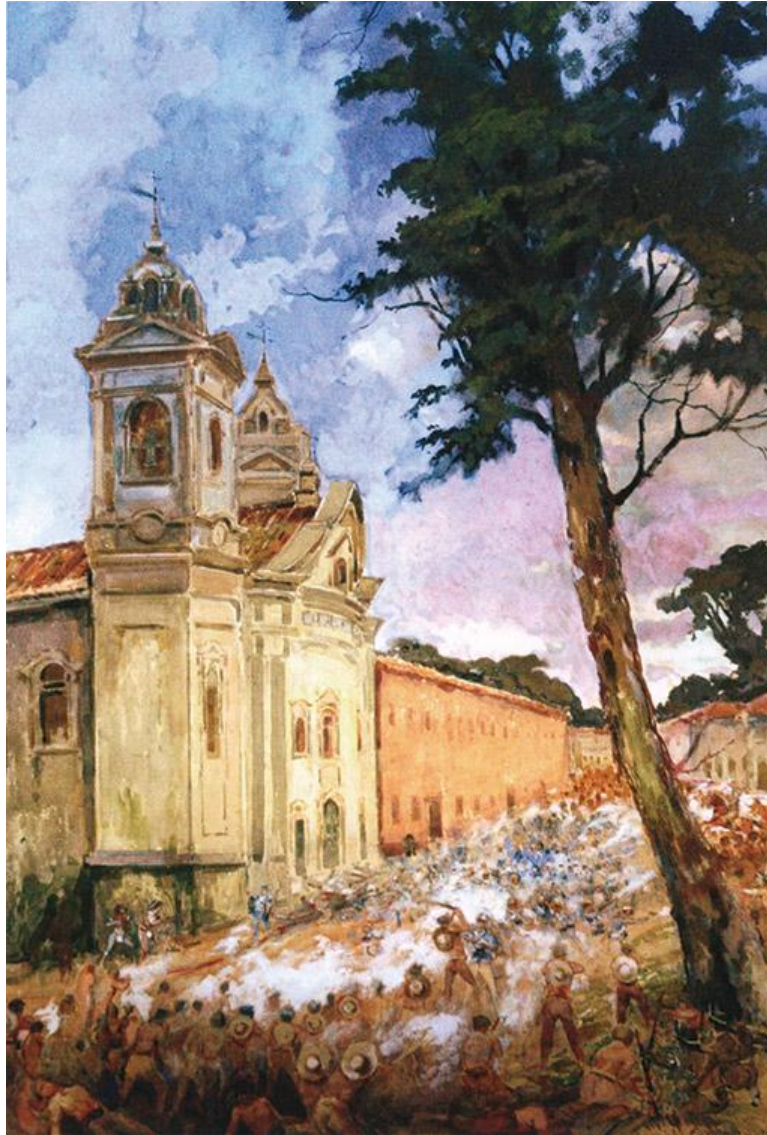
As histórias do Massacre do Brigue "Palhaço", da primeira invasão de Belém e imolação de Lobo de Souza e do Assalto ao Trem de Guerra, já na segunda invasão da cidade, são evidências suficientes de que a Cabanagem, desde seus antecedentes, é pródiga em cenas violentas marcadas pelo conflito mortífero entre a multidão revoltosa e as forças imperiais. Essa construção imaginal corrobora aquela do heroísmo cabano, especialmente por demonstrar com frequência o contraste entre o poder bélico de ambos os lados: armas rudimentares e até ferramentas de trabalho campesino de um lado, soldados uniformizados e armas de fogo do outro. Além da tradição popular de resistência ao poder colonial, é preciso reconhecer que, entre os cabanos, havia ainda uma tradição de punição com métodos cruéis herdados da própria história de opressões a que essas populações eram submetidas. Matava-se por fuzilamento, mas também por afogamento, mutilações, espancava-se com açoites, palmatórias...

A perseguição cabana às autoridades imperiais, aos maçons, às elites lusitanas e lideranças religiosas era seguida não apenas pela morte, mas pela execração pública e pelos festejos. A narrativa historiográfica, desde a que toma tais gestos por "barbárie", até a que distancia-se criticamente das violências, dá a entender que as ações revoltosas eram guiadas por raiva e ressentimento:

Os cabanos se vingavam de maus padres, maus beatos, maus senhores de escravos e maus patrões. Tinham um ideal político revolucionário de mudança nesta condição de opressão a que estavam submetidos. Sua justiça revolucionária, contudo, parecia retirada do velho testamento e da lei do talião: olho por olho, dente por dente (Ricci, 2006: 542).

Na tela "A tomada ao Trem de Guerra" (1840), o pintor Alfredo Norfini retrata o episódio da segunda tomada da cidade de Belém pelos cabanos, em agosto de 1835. A batalha deu-se nos arredores da Igreja dos Mercedários, próxima ao Trem de Guerra, local onde guardavam armas e munições - alvo estratégico dos cabanos, que estavam em maior número, mas com menos armas.

FIG. 11 - "A tomada ao Trem de Guerra" (1940), de Alfredo Norfini.



Fonte: Acervo do Museu de Arte de Belém (MABE).

Na imagem, os soldados imperiais, em branco e azul, enfileiram-se ao lado da igreja e das edificações anexas. Sob a sombra de uma árvore, ao abrigo da natureza, os cabanos, com suas armas e chapéus de palha, confrontam e cercam o poder colonial. "O ato da multidão é elevado ao extremo. No entanto, ele também tem sua dose de irracionalidade, de situação limite. Era um punhado de gente se precipitando para a luta, mas também para a morte" (Ricci, 2021: 9). O "punhado de gente" a que se refere a historiadora é estimado em milhares de insurgentes, os quais, na tela de Norfini, são os corpos mais bem definidos no frêmito da contenda. No canto inferior esquerdo, vê-se um corpo estirado no chão. Talvez em alusão a Antônio Vinagre, líder da invasão e morto em combate. À direita, indígenas aparecem entre os revoltosos. A massa cabana é matizada em diferentes tons castanhos. Tratava-se de uma luta entre brancos e marrons, vencida

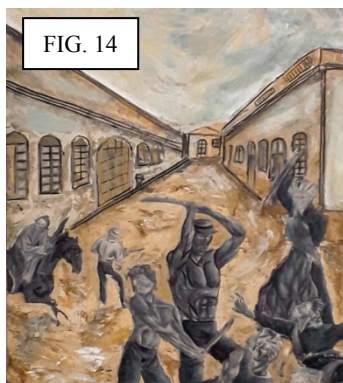
por aqueles que resolveram protagonizar a própria história. Tudo acontece sob um céu azul nublado, como se a natureza assistisse, quieta, às desventuras humanas - embora saiba-se que esse conflito em particular durou vários dias seguidos até a concretização da vitória cabana.

Norfini dá forma à determinação da multidão cabana, como uma grande massa em movimento, sem liderança ou alinhamento. E também dá forma visível à violência da Cabanagem, mencionada a propósito de um dos grandes conflitos daquela revolta. Assim como a tela d'O Cabano Paraense, a pintura do episódio do Trem de Guerra teve grande influência sobre o imaginário cabano, constituindo um tópico reiterado na iconografia da Cabanagem - e também de outros levantes, como se sabe. Embora seja sabido que, como nos lembra Butler (2017: 34), “qualificar um levante como 'violento' pode ser um dispositivo retórico para reprimi-lo”, não parece assertivo afirmar que o trabalho de Norfini corrobore uma visão anticabana. Por outro lado, o pintor faz a síntese figurativa de um longo e complexo movimento insurgente na imagem agonística e sangrenta do levante, ratificando a narrativa de impetuosidade da massa sediciosa, constituidora de outra matriz visual e histórica da Cabanagem, como mostram as imagens reunidas no mosaico abaixo:

FIG. 12 - A Cabanagem em Vigia, tendo ao fundo o Trem de Guerra, de Gerson Palheta (sem data); FIG. 13 - Calendário-Zine sobre a Cabanagem, pelo ilustrador La Cruz; FIG. 14 - Reprodução de tela do acervo do Museu João Fona, em Santarém. Autoria desconhecida. (sem data), FIG. 15 - Ilustração de Paulo Magno para o livro "A revolta da Cabanagem no Pará" (2019), FIG. 16 - Ilustração do livro "Tempos Cabanos - o Bravo Sangue Amazônico", de Antônio Pinheiro Cabral (2013), FIG. 17 - Fotografia de Celso Lobo da peça "Cabanos - Uma viagem no tempo", do grupo Encenação (2020), FIG. 18 - Frame da minissérie documental "Revolta dos Cabanos" (2014).







Fontes: FIG. 12 - Guedes, 2011; FIG. 13 - <https://www.instagram.com/p/BrbBKn0gXGq/>; FIG. 14 - <https://www.instagram.com/p/Bw0QLoBpzD0/>; FIG. 15 - <https://www.instagram.com/p/CJwNwFjBr8O/>; FIG. 16 - Cabral, 2013; FIG. 17 - <https://www.instagram.com/p/B7CWT09hLfx/>; FIG. 18 - <https://www.youtube.com/watch?v=5366QTUdpic>.

Os resquícios históricos colhidos por esses fantasmas da Cabanagem configuram um imaginário épico, marcado pelo heroísmo anônimo da massa cabana e pelas cenas dantescas de conflito e violência em cenários urbanos. Nessas imagens, a gestualidade dos revoltosos é, quase sempre, impetuosa, ativa, a despeito das marcas visuais de sua pobreza. A imagem do cabano insurgente é a do homem mestiço que, empunhando sua arma, lança-se de modo corajoso e irascível contra os inimigos do governo imperial. É a luta dos miseráveis contra seu governo, dos trabalhadores contra seus senhores. Tudo sob a presença simbólica de Deus e da natureza amazônica que invade os centros urbanos. Se, por um lado, não se pode negar que essa iconografia privilegia certa "tradição dos oprimidos" em seu modo de recontar e expressar visualmente a atmosfera anímica da

Cabanagem, também não se pode ignorar que essas imagens são credoras de ênfases historiográficas específicas, que deixam de lado as faces contraditórias daquele acontecimento e cedem pouco às imprecisões da memória e do tempo histórico.

### **Considerações finais**

Analisar as telas de Alfredo Norfini como matrizes de um conjunto amplo de imagens sobre a Cabanagem à luz de uma historiografia do conflito, de uma perspectiva conceitual dos levantes e sob as linhas gerais de uma antropologia política das imagens pode sugerir que as pinturas de 1940 ocupem um lugar originário nessas continuidades imagéticas. Contudo, esse não nos parece o caminho mais seguro, pois as próprias imagens criadas pelo pintor italiano devem ser vistas como parte - e não como início - de uma corrente iconográfica dos levantes. Elas constituem, sim, um marco temporal da Cabanagem, mas ecoam, em seu modo de in-formar o tempo histórico e os gestos, um enredo mais antigo das sublevações: o heroísmo e a coragem dos insurgentes, a violência dos conflitos inflamados, a potência da multidão contra a força do poder constituinte.

Há, sem dúvidas, limites em nossa aplicação tentativa desse método de legibilidade das imagens. Parece-nos que o mais evidente deles é o desafio de analisar as imagens em conjunto, em detrimento das singularidades, ainda que, no método warburguiano, as singularidades sejam precisamente aquilo que constitui a possibilidade de agrupamento. De todo modo, quando reunidas sob o pretexto dos levantes e da expressividade afetiva das lutas por liberdade e emancipação, instaura-se um diálogo, um terreno comum entre as imagens, mesmo sendo elas de tempos históricos e estilos tão distantes entre si. Outro desafio em aberto é colocado por imagens com outras realizações figurativas, a exemplo do trabalho fotográfico de André Penteado, em Cabanagem (2015), no qual o levante amazônico não surge de outro modo senão sob a forma de restos, ruínas, ausências, vestígios materiais e imateriais conectados por um título, um início e um fim, além do retrato de pessoas que atravessaram o percurso narrativo-imagético-histórico do fotógrafo. Penteado parece justamente engajado em oferecer uma espécie de iconografia alternativa, peculiar e residual da Cabanagem.

Além de criar as condições nas quais podemos *ver* a Cabanagem, a extensa iconografia do movimento serviu diversas vezes ao propósito de alimentar a construção de uma cidadania amazônica ancorada na memória da luta de seus povos contra os abusos

e injustiças do colonialismo, do imperialismo, do desenvolvimentismo. Como se sabe, a Cabanagem é apenas um dos capítulos da longa história de exploração da Amazônia. Antes, a colonização espiritual e econômica dos povos da floresta. Depois, uma nova estrutura agrária baseada na borracha e nos latifúndios. Mais recentemente, a invasão de projetos industriais sob a promessa de desenvolvimento e modernização. Tudo sempre ao desabrigo das populações amazônicas.

As aquarelas de Norfini, as ilustrações em quadrinhos, as encenações teatrais, todas essas figurações são, portanto, aparições fantasmáticas da Cabanagem, um acontecimento histórico ocorrido em lugares distantes das escolas e centros de arte e anterior às técnicas modernas de registro imagético. Mesmo assim, por meio da narrativa historiográfica, das retóricas políticas que se apropriaram do levante cabano e de uma memória popular de luta, essas imagens ganham uma vida póstuma, uma sobrevivência, condição primordial para que o levante e seus desejos de emancipação se tornem sensíveis, visíveis e imagináveis, no limite em que possibilitam e alimentam a esperança dos povos amazônicos pela construção de outros possíveis.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. *Revista Arte & Ensaios*, v. 1, n. 19, p. 132-143, 2009.

BARBOSA, Mário Médice. Sete de Janeiro da Cabanagem: As efemérides cabanas e as dissonâncias sociais em Belém (1985-2002). In: NEVES, Fernando Arthur de Freitas; LIMA, Maria Roseane Pinto (org.). *Faces da História da Amazônia*. Belém, Paka-Tatu, 2006. p. 491-518.

BUTLER, Judith. Levante. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). *Levantes*. São Paulo, Sesc-SP, 2017. p. 23-36.

CABRAL, Antônio Pinheiro. *Em tempos cabanos: o bravo sangue amazônico*. Belém: Paka-Tatu, 2013.

DANTON, Gian. *Cabanagem*. Porto Alegre: Avec, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria*. Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Introdução. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). *Levantes*. São Paulo, Sesc-SP, 2017a. p. 13-22.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Através dos desejos (fragmentos sobre o que nos subleva). In: DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). *Levantes*. São Paulo, Sesc-SP, 2017b. p. 289-383.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017c.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Olhos livres da história. *Revista Ícone*, v. 16, n. 2, p. 161-172, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Ondas, torrentes e barricadas. *Serrote*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 33, p. 115-143, nov. 2019.

DURAND, G. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 2014.

FERREIRA, Eliana Ramos. As Mulheres na Cabanagem: presença feminina no Pará insurreto. In: NEVES, Fernando Arthur de Freitas; LIMA, Maria Roseane Pinto (org.). *Faces da História da Amazônia*. Belém, Paka-Tatu, 2006. p. 197-226.

GOMES, Daiane R.; DUARTE, Maria J. M.; SOUZA, Kennedy E. S. de; RAMOS, João B. S.; ROCHA, Carlos J. T. da. Cabanagem e a construção da identidade amazônica: efeitos da modernidade no contexto do povo cabano. *Research, Society and Development*, [S. l.], v. 9, n. 3, p. e98932581, 2020. DOI: 10.33448/rsd-v9i3.2581. Disponível em: <https://rsdjournal.org/index.php/rsd/article/view/2581>. Acesso em: 15 jul. 2020.

GUEDES, Aureliano da Silva. *As fontes de informação significantes para a construção da representação mental e social da Cabanagem no Estado do Pará (Brasil)*. 2011. Tese



(Doutorado em Informação e Comunicação em Plataformas Digitais) - FLUP, Universidade do Porto; Universidade de Aveiro, Porto, 2011.

HARRIS, Mark. *Rebelião na Amazônia: Cabanagem, raça e cultura popular no norte do Brasil, 1798-1840*. Campinas: UNICAMP, 2017.

LISSOVSKY, Mauricio. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Ciências Humanas, Belém, v. 1, n. 1, p. 305-322, maio/ago. 2014.

MAIORANA, Roberta, OLIVEIRA, Daniela; MACHADO, Vânia Leal. (Org.). *28º Arte Pará*. Belém-PA: Fundação Romulo Maiorana, 2010.

MONDZAIN, Marie-José. Imagem, Sujeito, Poder. *outra travessia*, Florianópolis, n. 22, p. 175-192, 2016.

MONDZAIN, Marie-José. Para "os que estão no mar"... In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. São Paulo: Sesc-SP, 2017, p. 48-62.

PENTEADO, André. *Cabanagem*. São Paulo: Editora Madalena, Editora Terceiro Nome, 2015.

PRADO JÚNIOR, Caio. *Evolução política do Brasil: Colônia e Império*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

RICCI, Magda. Um morto, muitas mortes: a imolação de Lobo de Souza e as narrativas da eclosão cabana. In: NEVES, Fernando Arthur de Freitas; LIMA, Maria Roseane Pinto (org.). *Faces da História da Amazônia*. Belém, Paka-Tatu, 2006. p. 519-544.

RICCI, Magda. Para ver a Cabanagem. In: PENTEADO, André. *Cabanagem*. São Paulo: Editora Madalena, Editora Terceiro Nome, 2015. Encarte.

RICCI, Magda. Cabanagem, cidadania e identidade revolucionária: o problema do patriotismo na Amazônia entre 1835 e 1840. *Tempo*, Niterói, v. 11, n. 22, p. 5-30, 2007. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-77042007000100002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-77042007000100002&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 16 jul. 2020.

RICCI, Magda. Entrevista de Magda Ricci sobre a Cabanagem. In: FONTES, Edilza. *Blog da Professora Edilza Fontes*. [Belém], 7 jan. 2012. Disponível em:

<http://professoraedilzafontes.blogspot.com/2012/01/entrevista-de-magda-ricci-sobre.html>. Acesso em: 4 ago. 2020.

RICCI, Magda. *Imagens da revolução: Alfredo Norfini e a pintura da Cabanagem*. Belém, 2021. No prelo.

SALLES, Vicente. *Memorial da Cabanagem: esboço do pensamento político-revolucionário no Grão-Pará*. Belém: CEJUP, 1992.

SANTOS, Edilson Silva dos. *As representações da Cabanagem no livro didático: uso da imagética no ensino de História*. 2018. Dissertação (Mestrado Profissional em Ensino de História) - Universidade Federal do Tocantins, Araguaína, 2018.

Recebido: 15/03/2021

Aprovado: 02/06/2021